دراسة لثلاثة نماذج مختارة من قطع الخزف ذي البريق المعدني محفوظة بمخازن الفسطاط (دراسة أثرية فنية)

د. ممدوح محمد السيد حسنين (*)

أهداف البحث :

يهدف البحث إلي دراسة ثلاث قطع مختلفة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني مستخرجة من حفائر الفسطاط ومحتفظ بها بمخازن آثار مدينة الفسطاط الأثرية، وهي قطع تنشر لأول مرة، امتازت كل منها بسمات فنية مغايرة عن الأخرى، لذا كان من الأهمية بمكان عمل دراسة تحليلية لتلك القطع متناولاً كل منها علي حدة، لاستبيان وحل لغز كل منها متى أمكن ذلك .

مقدمة البحث :

كان لعملي مع بعثات الحفائر الأجنبية العاملة بمنطقة آثار الفسطاط الأثرية أثره الجليل في تناولي للعديد من القطع الأثرية المستخرجة من الحفائر باهتمام بالغ وبشكل أكثر وعياً، وذلك مهما بلغت تلك القطع من الأهمية التي قد تتراوح درجتها من وجهة نظر البعض، وكان الدرس الأول الذي تعلمته هو كيفية الاستفادة القصوى من تلك القطع مهما تضاءلت أهميتها حتى وإن لم ترق للتسجيل أو للعرض المتحفي، فالهدف من دراستها هو الوصول لأقصى حد ممكن من المعلومات المتاحة من تلك القطع المكتشفة، التي تعد شاهداً على تراث أمتنا الإسلامية .

وفي واقع الأمر أن القطع الخزفية المستخرجة من حفائر الفسطاط - التي شرفت بالإشراف على مواسم عديدة منها – في حاجة ماسة إلي دراستها وتحليلها من ناحية، وفك طلاسم زخارفها وطرق صناعة العديد منها من ناحية أخرى، ساعد علي ذلك عدم اكتمال كثير منها – لاستخراجها في حالة متكسرة – إضافة إلي تنوع الزخارف المنفذة عليها بشكل منظم ومقصود تارة، وبشكل عشوائي وغير منظم تارة أخرى، وتأكيداً لهذا الأمر قمت باختيار ثلاث قطع محل الدراسة الحالية لمحاولة تحليلها فنياً قدر الإمكان مستخلصاً أهميتها، وقراءة ما

(*) مدرس الفنون والآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة أسوان، جمهورية مصر العربية .

قد يضاف - عند دراستها - لإرث حضارتنا الإسلامية، لاسيما أنها منفذة علي أحد أشهر وأهم أنواع الخزف الإسلامي، ألا وهو الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني .

القطعة الأولى :

أولاً : الوصف العام :

جزء من قاع طبق من الخزف ذي البريق المعدني ينسب إلي مصر في العصر الفاطمي، وواقع الأمر أن الزخارف المنفذة عليه غير مكتملة سواء تلك الكتابية منها، أو تلك التي تحيط بها، والتي يستشف منها أنها عبارة عن إطار مفصص يحيط بتلك الكتابات التي تتوسط الطبق ومؤطر لمنتصف مركز القاع (لوحة ١) .

نفذت تلك الكتابات والإطار المفصص المحيط بها بمادة البريق المعدني الأصفر الفاتح علي أرضية بيضاء لامعة، منفذة بطلاء من أكسيد القصدير مما أكسبها اللون الأبيض المعتم اللامع * .

---

* يذكر أن مثل ذلك الطلاء الأبيض الذي استخدم بكثرة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني قد ظهر بالفسطاط في بداية القرن التاسع الميلادي كتقليد للخزف الصيني ولكنه لم يصل لهذه الدرجة من الإتقان من درجة البياض الناصع للسطح إلا بعد عدة محاولات حتى تم إنتاجه بهذا الشكل في القرن الحادى عشر الميلادى بمصر مستعارا – كطريقة صناعية - من العراق، لاسيما على الخزف الفاطمي المصري ذي البريق المعدني، حيث انتشر بصورة واسعة خلال هذا العصر . انظر:

Kawatoko, M, Shindo, Y: Artifacts of the Medieval Islamic Period Excavated in al-Fustat, Egypt, Joint Usage, Research Center for Islamic Area Studies Organization for Studies, Waseda University, 2010, p. 7.

وقد عثر على هذا الخزف ليس فقط فى الفسطاط فحسب وإنما أيضا فى الإسكندرية والقاهرة وتل الفرما وتنيس، وكانت صناعة هذا النوع من الخزف تمر بعدة مراحل، حيث يتم تشكيل القطعة ثم تحرق وبعد ذلك تطلى ببطانة معتمة (لاحتوائها على القصدير) وتحرق مرة ثانية، ثم ترسم الزخارف بالأكاسيد المعدنية وتحرق مرة أخرى في درجة حرارة منخفضة، مما يؤدي إلى التخلص من الأكسجين ويظهر اللمعان المعدني للأكاسيد . انظر: هبة محمود سعد، دلفين ديزنف: الخزف الإسلامي، كتالوج كلية الآداب جامعة الإسكندرية، مركز الدراسات السكندرية، ٢٠١٢ م، الجزء الأول، ص ١٩ . انظر كذلك:

Mason, R.B: Medieval Egyptian Lustre-Painted and Associated Wares, Typology in a Multidisciplinary Study, JARCE 34, 1997, pp. 211.

أما عن تلك الكتابات فمكونة من لفظ واحد، كان من الصعوبة بمكان تحديد هويته أو كنهه، وظللت لفترة طويلة محاولاً الكشف عن مدلول هذا اللفظ أو استكماله، إلي أن توصلت إلي أقرب الكلمات إليه عند قراءتي للآية الكريمة " *وَلا يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ كفرُوا أَنَمَا نُمْلِي لهُمْ خَيْرٌ لأنفسِهِمْ ۚ إِنَمَا نُمْلِي لهُمْ لِيَزْدَادُوا إِثْمًا ۚ وَلهُمْ عَذابٌ مُّهِينٌ* " • صدق الله العظيم .

فاستقر الأمر لدي علي قراءة هذا اللفظ علي النحو الآتي (لنملي) وذلك إذا ما وضعنا في الاعتبار ورود هذا اللفظ بالنصف الأيمن من قاع الطبق كما هو واضح بالصورة، وربما أوردها الخزاف مختصرة بإضافة حرف اللام بدلاً من "أن نُملي" كما وردت نصاً بالآية الكريمة، مع ملاحظة الياء الراجعة من نفس الكلمة وتداخل نهايتها مع أسفل حرف اللام الأول لذات الكلمة، وهو ما دفعني إلي محاولة استكمال النصف الآخر من تلك الجملة علي يسار قاع الطبق، فكانت كلمة (لهم) هي الأرجح والأقرب إلي ذلك استناداً إلي ما ورد بالآية الكريمة سالفة الذكر .

ذلك اللفظ الذي لم يرد ذكره بالقرآن الكريم كله سوي مرتين فقط في نفس الآية الكريمة المذكورة آنفاً من سورة آل عمران .

ثانياً : الدراسة التحليلية :

تتضمن الدراسة التحليلية لتلك القطعة دراسة للفظة الواردة عليها ، وهي مفردة جديدة لم نجد لها مثيلاً من قبل على الخزف الفاطمي ، وفي واقع الأمر يحتمل هذا اللفظ (شكل ١) أكثر من تفسير أو مغزى :

الأول سياسي : وهو مشابه ومقارب لتفسير الآية الكريمة ذاتها من الإملاء والإمهال، حيث ورد في تفسير السعدي (التيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام

=Pradines, S. Michaudel, B. Monchamp, J: La muraille ayyoubide du Caire: les fouilles de Bab al-Barqiyya et Bab al-Mahruq, AnIsl 36, 2002, pp. 307-308.

Bonneric, J. Schmitt, A: La ceramique de la periode fatimide a` Tinnis, Premier etat de la question, CCE 9, 2011, pp. 106-107, pl. 1 and pl. 18.

Keblow, B: Early Islamic Pottery, Materials and Techniqus, London, 2003, p. 110.

• القرآن الكريم: سورة آل عمران، آية ١٧٨ .

المنان) أن : "ولا يظن الذين كفروا بربهم ونابذوا دينه، وحاربوا رسوله أن تركنا إياهم في هذه الدنيا وعدم استئصالنا لهم، وإملاءنا لهم خير لأنفسهم ومحبة منا لهم، كلا، ليس الأمر كما زعموا، وإنما ذلك لشر يريده الله بهم، وزيادة عذاب وعقوبة إلي عذابهم، ولهذا قال : "*إِنَّمَا نُمْلِي لَهُمْ لِيَزْدَادُوا إِثْمًا ۚ وَلَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ*"، فالله تعالى يمهل الظالم حتى يزداد طغيانه ويترادف كفرانه، حتى إذا أخذه، أخذه أخذ عزيز مقتدر، فليحذر الظالمون من الإمهال" [١] .

وإن صح هذا التفسير فربما أشار إلي توجه صاحب التحفة أو الصانع، أو أنه أراد الإشارة بها إلي الحاكم أو السلطان آنذاك، إذا ما وضعنا في الحسبان أن الطبق ينسب إلي العصر الفاطمي بصبغته الشيعية، لاسيما فترة الحاكم بأمر الله الفاطمي التي شهدت العديد من الممارسات غير القويمة، أو ربما أشارت إلي الظلم الواقع علي صاحب التحفة أو ما شابه كنوع من الإسقاط السياسي، وهو ما قد يعكس أثر ومظاهر الحياة السياسية على الفنون التطبيقية في تلك الفترة .

التفسير الثاني وظيفي : **وهو الأقرب إلي ما أظنه، حيث من المرجح تطابق اللفظ مع وظيفة الطبق المستخدم كوعاء يُملي بالطعام أو الشراب كنوع من أعمال البر والإحسان للفقراء والمساكين، وهو ما جاء بتعريف مصدر اللفظ بالمعجم الوجيز، فربما كان اللفظ نملي من (مَلأَ) الشيء – مَلئاً : وضع فيه من الماء وغيره قدر ما يسع، (مَليءَ) – مَلئاً : امْتلأ، ويقال (المِلْءُ) : قدر ما يأخذه الإناء ونحوه إذا امتلأ، ويقال أعطه مِلأهُ** [٢] .

وكأنه ذكاء آخر يحسب للفنان المسلم في موائمته بين الكتابات المسجلة على الطبق من ناحية وبين وظيفته الاستخدامية من ناحية أخرى، وربما كانت مثل تلك الأطباق مخصصة لمربع السماط * في ذلك العصر، والتي غالباً ما

---

[١] عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق محمد بن صالح العثيمين، دار الكوثر، الطبعة الأولى، مصر ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٩ م، ص ١٦٠ .

[٢] المعجم الوجيز مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، طبعة ١٩٩٦ – ١٩٩٧ م، ص ٥٨٨ .

* يذكر المقريزي في خططه في معرض حديثه عن مربع السماط بقاعة الذهب بالقصر الكبير، والذي كان أهم مظاهر الاحتفال بشهر رمضان والأعياد "ومنها غرّة رمضان: وكان في أوّل يوم من شهر رمضان، يرسل لجميع الأمراء، وغيرهم من أرباب الرتب والخدم لكل واحد طبق، ولكل واحد من أولاده، ونسائه طبق فيه حلواء، وبوسطه صرّة من ذهب، فيعم ذلك سائر أهل الدولة، ويقال لذلك غرّة رمضان". ويستطرد قائلاً في موضع آخر: " فإذا=

يتوافد عليها الأمراء وذويهم وعامة الشعب، فسجلت عليها تلك الكلمة "فنملي لهم" أي للفقراء والمساكين، وربما سُجلت مثل هذه العبارات علي تلك الأطباق، وفي كل الأحوال تعد تلك الكلمة في هذا الإطار مفردة جديدة من المفردات التي وردت علي الخزف الإسلامي ذي البريق المعدني في العصر الفاطمي، لم نلق لها مثيلاً من قبل حتى وقتنا هذا، وربما تكشف لنا الأيام المقبلة عن مغزى آخر لتلك المفردة .

القطعة الثانية :

أولاً الوصف العام:

جزء من قاع طبق مسطح من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (لوحة ٢) قوام زخرفته عبارة عن جامة دائرية تحيط بقاع الطبق يتوسطها رسم أرنب

=كان اليوم الرابع من شهر رمضان، رتب عمل السماط كل ليلة بالقاعة بالقصر إلى السادس والعشرين منه، ويستدعى له: قاضي القضاة ليالي الجمع توقيرا له، فأما الأمراء، ففي كل ليلة منهم قوم بالنوبة، ولا يحرمونهم الإفطار مع أولادهم، وأهاليهم، ويكون حضورهم بمسطور يخرج إلى صاحب الباب، وأسفهسلاره، فيعرف صاحب كل نوبة ليلته، فلا يتأخر ويحضر الوزير، فيجلس صدره، فإن تأخر كان ولده أو أخوه، وإن لم يحضر أحد من قبله كان صاحب الباب، ويهتم فيه اهتماما عظيما تاما بحيث لا يفوته شيء من أصناف المأكولات الفائقة، والأغذية الرائقة، وهو مبسوط في طول القاعة، مادّ من الرواق إلى ثلثي القاعة المذكورة، والفرّاشون قيام لخدمة الحاضرين، وحواشي الأستاذين يحضرون الماء المبخر في كيزان الخزف برسم الحاضرين، ويكون انفصالهم العشاء الآخرة، فيعمهم ذلك، ويصل منه شيء إلى أهل القاهرة من بعض الناس لبعض، ويأخذ الرجل الواحد ما يكفي جماعة " ويستكمل قائلا: " وفي آخر يوم منه يعني شهر رمضان سنة ثمانين وثلثمائة، حمل يانس الصقلبي صاحب الشرطة السفلى السماط، وقصور السكر والتماثيل، وأطباقا فيها تماثيل حلوى، وحمل أيضا عليّ بن سعد المحتسب القصور وتماثيل السكر ... ويعمر داخل ذلك السماط على طوله بأحد وعشرين طبقا في كل طبق أحد وعشرون ثنيا سمينا مشويا، وفي كل من الدجاج والفراريج وفراخ الحمام ثلثمائة وخمسون طائرا، فيبقى طائلا مستطيلا، فيكون كقامة الرجل الطويل، ويسوّر بشرائح الحلواء اليابسة، ويزين بألوانها المصبغة، ثم يسدّ خلل تلك الأطباق بالصحون الخزفية التي في كل واحد منها سبع دجاجات، وهي مترعة بالألوان الفائقة من الحلواء المائعة والطباهجة المشققة، والطيب غا لب على ذلك كله، فلا يبعد أن تناهز عدّة الصحون المذكورة خمسمائة صحن " . انظر: المقريزي (تقي الدين أحمد ت: ٨٤٥ هـ): المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولي ١٤١٨ هـ، الجزء الثاني، ص ٤٣٨، ٢٥٢، ٢٥٣ .

[٣] محور ضخم البدن، رسم منقوص الأذن أو ربما التصقت أذنيه بظهر بدنه مباشرة، نفذ رسم الأرنب بشكل محور باللون الأبيض المعتم اللامع – الناتج عن إضافة أكسيد القصدير لمادة الجليز - علي أرضية من البريق المعدني صفراء اللون، الداكنة قليلاً، في حين نفذ الفنان ثنايا بدن الأرنب بخطوط رقيقة من نفس لون مادة البريق المعدني الصفراء، وقيام الفنان بتحديد رسم جسم الأرنب باللون الأبيض بينما نفذت المساحات المحيطة به "الأرضية" بمادة البريق المعدني الأصفر، وهو ما أشيع علي أطباق الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي [٤] .

كما نلحظ عدم مراعاة النسب التشريحية لبدن الأرنب المنفذ فنلحظ ضخامة الجسم بشكل مبالغ فيه عن رأس الأرنب، كما أنه منقوص الأذن، وربما كان يتدلى من فم الأرنب فرع نباتي كما هو معتاد في رسوم الحيوانات والطيور علي الخزف الفاطمي – وهو تأثير ساساني دال علي الفأل الحسن - إلا أن عوامل التعرية ربما ساعدت علي محو الفرع النباتي فلم يظهر بشكل واضح، وإذا كان من طبيعة الأرنب الخوف من كل حيوان كما يذكر ابن بختيشوع في منافعه [٥]، فربما نجح الفنان في التعبير عن ذلك بوضعية أرجل وبدن الأرنب المعبرة عن حالة الخوف والتحفز هذه .

---

[٣] يقال أرنب للذكر والأنثى، والجمع أرانب، وأرنبة تطلق على الأنثى، والأرنب حيوان عشبي يعيش في جماعات قطعان، ويسهل استئناسه، قصير اليدين الأماميتين، وطويل الرجلين الخلفيتين، وله جسم متوسط الحجم، وهو مغطى تغطية كاملة بالشعر، وهذا ما يطلق عليه الفراء، له رأس يستدق للأمام مكوناً الخطم (مقدمة الأنف والفم)، وله ذيل وعنق قصير، وله أذنان طويلتان تنتهيان بشكل مستدير . القلقشندي (الشيخ أبو العباس أحمد ت ٨٢١هـ): صبح الأعشى في صناعة الإنشى، المطابع الأميرية، القاهرة، الجزء الثاني، ١٩١٣ م، ص ٤٦ . أهداب محمد حسني جلال: الزخارف الحيوانية علي التحف المعدنية الصفوية "دراسة أثرية فنية " رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب جامعة جنوب الوادي بقنا، ٢٠٠٨ م، ص ٨٦ . نرمين عوض دياب: منحوتات الكائنات الحية والخرافية على العمائر والفنون السلجوقية في إيران والأناضول، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب – جامعة سوهاج، ١٤٣٥ هـ / ٢٠١٤ م، ص ٢٥٦ .

[٤] انظر: محمود إبراهيم: الخزف الإسلامي في مصر، دار غريب للطباعة والتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٠ م، ص ١٩٧، انظر شكل ٧، ص ٢٤٠ من نفس المرجع حيث نلحظ التصاق أذن الأرنب مباشرة بظهر الأرنب مباشرة .

[٥] إبن بختيشوع (عبيد الله بن جبرائيل أبو سعيد ت: ٤٥١ هـ - ١٠٥٩ م): منافع الحيوان، مكتبة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية الرياض، رقم الحفظ (٢٧٨٢ – فب)، ص ٢٤ .

وتعد الأرانب من الحيوانات التي مثلت بكثرة في الفن الإسلامي، وقد ارتبطت الأرانب في التراث الإسلامي والعربي بالحظ السعيد، كما يعد الأرنب رمزاً له دلالته الاجتماعية المتمثلة في جلب المنفعة والحظ [٦] .

أما خارج الجامة بمنتصف القاع فنلحظ وجود مساحات شغلت بمجموعة من الدوائر التي تحوي بداخلها دوائر أخري مصمتة صغيرة، وهي الزخرفة المعروفة باسم "عين الطاووس" أو "عين الديك"، تلك الزخرفة التي انتشرت خلال العصر العباسي والطولوني بكثرة واستمرت خلال العصر الفاطمي وكانت من أهم سمات مدرسة الخزاف "مسلم" * في مراحلها الأولى .

ثانياً الدراسة التحليلية :

في واقع الأمر أن من أجمل دراسات الحقل الأثري لاسيما في مجال الفنون هي تلك الدراسات التحليلية القائمة علي المقارنات والمقاربات من أجل الوصول

---

[٦] عبد الناصر ياسين: الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، دار زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦ م، ص ١٨٣، ١٨٤ . كان العرب في الجاهلية تقول من علق عليه كعب أرنب، لم تصبه عين ولا سحر، لأن الجن تهرب منها . انظر:
الجاحظ (أبي عثمان بن بحر): الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة الحلبي، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٧ م، الجزء السادس، ص ٣٥١ . نرمين عوض دياب: منحوتات الكائنات الحية والخرافية، ص ٢٥٧ .

* يعد "مسلم بن الدهان" من أعلام التصوير الفاطمي علي الخزف، إذ ورد إسمه بكثرة على القطع الخزفية المكتشفة في تلك الفترة، وقد ورد توقيعه تارة باسم "مسلم بن الدهان" وتارة أخرى "أبو القسم مسلم ابن الدهان" وأحياناً "مسلم" فقط، وتمتاز رسوم "مسلم" بوجه عام ببعض المميزات العامة مثل: البساطة وحرية الحركة والجرأة في التنفيذ، وإن كان يبدو على بعضها مسحة من الجفاف، وهو يميل إلى رسم الموضوع الرئيسي بحيث يتوسط الإناء سواء أكان هذا الموضوع يمثل كائناً آدمياً أو طائراً أو كائناً خرافياً أو حيواناً، ثم يحاول إيجاد خلفية ثانية حول الموضوع الرئيسى بحيث لا يترك جزءاً دون ملئه بالزخارف، وهو يفعل ذلك كله دون أن يبتعد نظره عن الاهتمام بالموضوع الرئيسي، كما يمتاز أيضاً بأنه يحاول دفع العناصر النباتية مع عناصره الحية، كأن يرسم على سبيل المثال طائراً يتصل منقاره بفرع نباتى وهذا الفرع نفسه يندمج مع جناح الطائر ... أما بالنسبة لرسوم الحيوانات أو الطيور عند "مسلم" فنلاحظ أنه رسم معظم الحيوانات والطيور التي انتشرت في منتجات التصوير الفاطمي، لكن هناك حيوانات معينة شغف بها "مسلم" مثل الأرانب والغزال . محمود إبراهيم حسين: موسوعة الفنانين المسلمين، دار الثقافة العربية، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٩ م، الجزء الأول، ص ٩٨، ٩٩ . انظر كذلك: عبد الرؤوف علي يوسف: مسلم بن الدهان، القاهرة تاريخا فنونها وآثارها، مطابع مؤسسة الأهرام، القاهرة ١٩٨٠ م، ص ١٠٩، ١١١ .
Ross, E: The Art of Egypt through the ages, London, 1931, p.79.

إلي تأريخ العديد من القطع الفنية غير المؤرخة، وهو ما نحن بصدده الآن عند دراسة تلك القطعة، والتي نستطيع أن ننسبها لمدرسة الخزاف "مسلم" بكل قوة، أي لأواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجريين (١٠ – ١١م) •، وذلك للأسباب الآتية :

١ – امتازت القطع الخزفية المنسوبة للخزاف "مسلم" برسم الحيوانات والطيور بشكل ضخم البدن ممتلئ وسمين كما هو الحال هنا، حيث اتسم بالجمود الذي تميزت به منتجات مسلم المبكرة ومدرسته، كما أن تفاصيل البدن محورة، وربما قصد الفنان ذلك، أو أنه عبر عن هذا التحوير بإمكاناته الفنية المحدودة في إنتاجه المبكر، حيث نرى رسوم الحيوان في المراحل التالية من إنتاج "مسلم" ومدرسته قد تخلصت من هذا الجمود، واكتسبت قدراً كبيراً من الليونة والقرب من الطبيعة [٧]، إذن فرسم الأرنب منقوص الأذن هنا ربما كان مقصوداً من الفنان المنفذ تماشياً مع جسم الأرنب الممتلئ بشكل مبالغ فيه لتكوين حيوان آخر محور .

٢ – كما أن المساحات غير المنتظمة من دوائر بداخل كل منها دائرة مصمتة والمعروفة باسم "عين الطاووس" أو "عين الديك" - التي استخدمت كثيراً في الصناعات العباسية والطولونية - كانت من أهم سمات منتجات الخزاف الفاطمي "مسلم" في بادئ الأمر، وما لبثت أن اختفت هذه المساحات والمناطق في مدرسته في مراحله المتطورة [٨]، ما يؤكد نسبة القطعة لمدرسة الخزاف مسلم في العصر الفاطمي (شكل ٢) .

٣ – تميزت الأواني الخزفية التي تنسب إلي مسلم وتحمل توقيعه وعلامته بأنها ذات قاعدة منخفضة جداً، وبأنها مدهونة بطلاء يغطيها كلها من الباطن والظاهر بما في ذلك القاعدة، كما كان مسلم يميل إلى زخرفة باطن الإناء بموضوع

• ومن الثابت أن مسلماً عاش فى فترة حكم الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله . انظر: عبد الرؤوف علي يوسف: القاهرة تاريخها فنونها، ص ١٠٨.

[٧] محمود يوسف خضر: تاريخ الفنون الإسلامية، دار السويدي، أبو ظبي، الطبعة الثانية ٢٠٠٣ م، ص ١٠٣ . انظر كذلك:
محمود إبراهيم حسين: موسوعة الفنانين المسلمين، ج ١، ص ٩٩ .

[٨] محمود يوسف خضر: المرجع السابق، ص ١٠٥ .

رئيسي يتألف في الغالب من حيوان أو طائر [٩] وتوزع حوله باقي الزخارف والتفاصيل [١٠]، وهو الأمر الواقع هنا علي تلك القطعة .

٤ – بناءاً على ما سبق نستطيع الآن إعادة النظر فيما اتفق عليه علماء الفنون الإسلامية من تصنيف لمراحل الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، حين قاموا بتقسيمه إلى ثلاث مراحل على النحو التالي : *المرحلة الأولى* تنسب إلى النصف الأخير الأخير من القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، ويلاحظ أن زخارف أوانيها لا تزال تحتفظ ببعض تأثيرات خزف سامراء المتمثلة في الزخارف النباتية المحورة عن الطبيعة أو الدوائر المطموسة المعروفة بعين الديك أو عين الطاووس التي صارت تنقش على أواني هذه المجموعة داخل مناطق محدودة حول الموضوع الرئيسي للزخرفة [١١]، وهو الأمر الذي ينطبق تمام الانطباق على تلك القطعة الحالية .

أما *المرحلة الثانية* فتنسب إلى القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي، وفيها تخلصت الزخارف من تأثيرات سامراء التي تلاشت تدريجياً حتى اختفت تماماً على منتجات هذه المرحلة، التي نقشت زخارفها أيضاً بمادة البريق المعدني كما هو الحال بالنسبة لأواني المرحلة الأولى، في حين تنسب منتجات *المرحلة الثالثة* والأخيرة إلى أواخر العصر الفاطمي في القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي، وتتميز أوانيها بطلاء أرضيتها بالكامل بمادة البريق المعدني، على حين تركت الزخارف والرسوم بلون الارضية العاجي اللون [١٢]، وهو الأمر الذي ثبت عدم صحته بدليل القطعة التي نحن بصدد دراستها الآن، حيث انطبق على تلك القطعة مميزات المرحلة الثالثة أيضاً من حيث الأرضية المذهبة ورسوم الأرضية باللون الأبيض العاجي، وبذلك تكون قد أكدت لنا أنه لا يمكن الاعتماد على ما جاء من ميزات بتلك المرحلة الثالثة كركيزة يمكن اعتبارها قاعدة أساسية ودقيقة، بل إنها ستعيد ترتيب ذلك التصنيف بشكل مغاير تماماً، اعتماداً على ثوابت ومرتكزات أخرى لا يدانيها شك، حيث ظهرت سمات

[٩] حسن الباشا: وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة، القاهرة تاريخها فنونها، ص ١٠٣ .
[١٠] عبد الرؤوف علي يوسف: القاهرة تاريخها فنونها، ص ١١٠ .
[١١] أحمد عبد الرازق: الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الحريري للطباعة، كلية الآداب – جامعة عين شمس، الطبعة الثانية، القاهرة ٢٠٠٦ م، ص ١٥١ .
[١٢] أحمد عبد الرازق: المرجع السابق، ص ١٥٢، ١٥٣ .

تلك المرحلة الثالثة بالخزف الفاطمي ذي البريق المعدني في مراحله الأولى كما ورد بها الطبق .

القطعة الثالثة :

أولاً الوصف العام:

جزء من قاع سلطانية من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي (لوحة ٣)، قوام زخارفه عبارة عن شكل جامة رباعية الفصوص يتصل بها من أعلى ومن أسفل ومن الجانبين أربع جامات مشابهة أصغر حجماً ، أو ربما كانت الزخرفة لشكل صليبي – وهو ما أميل إليه كما سأذكر لاحقاً - يملأ منتصف القاع تماماً نفذ بشكل معقد ومبتكر، امتازت نهايات أضلاعه الأربعة بأنها نفذت بشكل "مفصص معقود" بحيث يلتقي في النهاية كل رأس بالآخر، ليجعل باتصاله هذا محيط القاع ككل مفصص أيضاً، وهي زخرفة لم نعهدها من قبل، ولقد شغلها الفنان من الداخل بزخارف أنصاف مراوح نخيلية انطلقت منها أشكال أوراق مجنحة صغيرة، كما شغلت المساحات الضيقة الفراغية بأشكال أهلة صغيرة تحتضن كل منها دائرة صغيرة مصمتة أو نقطة مطموسة .

وكما هو الحال بالنسبة لقوائم أضلاعه الأربعة التي شكلت علي هيئة أربعة أنصاف لوزية حصرت بداخلها شكل صليبي آخر بمنتصف القاع تماماً، قوام زخارف هذا الشكل الصليبي الأوسط عبارة عن دائرة صغيرة بالمنتصف تقاطع بمنتصفها قوائم أضلاع الصليب بحيث ينتهي كل ضلع منهم بدائرة كبيرة حوت كل منها دائرة أصغر مصمتة جعلت الشكل بوجه عام أقرب إلى شكل الهلال، في حين شغل الفنان المساحات الفراغية المحصورة بين أضلاع الصليب وخارج الدائرة الصغيرة المتعامد عليها أضلاع الصليب بأربع دوائر صغيرة مصمتة بواقع دائرة في كل مساحة وكأنها نقاط مطموسة .

في حين شغلت المساحات الخارجية الأربع المحصورة بين أضلاع الصليب الكبير بأربع كلمات مكررة بشكل "تعامدي متناظر"، أرجح أنها كلمة "الفأل" وهي من ضمن المفردات التي تبعث علي السرور والطمأنينة، وتضاف إلي أخواتها من المفردات التي اعتاد الخزاف على تسجيلها على تحفه التطبيقية في

القرون الإسلامية الوسطى كـ (بركة كاملة – نعمة دائمة - سعادة مخلدة – السرور – الطمأنينة – السلامة – الغبطة ... إلخ) .

نفذت تلك الكلمة بالخط الكوفي البسيط، حيث نلحظ قيام الفنان بتفطيح قوائم حرفي الألف واللام المتكررين لذات الكلمة، مع ملاحظة قيامه بتمديد قائم حرف الألف الأول من أسفل جهة اليمين، ولم يشأ الفنان كالعادة أن يترك تلك المساحة البسيطة الناتجة عن تمديد خط الأساس لحرف الألف جهة اليمين وبين قائم ذات الحرف هكذا دون أن يشغلها بزخرفة بسيطة عبارة عن شكل هلال صغير أو ثلاثة أرباع دائرة تحوي بداخلها وحولها مجموعة صغيرة من النقاط المطموسة.

ليس هذا فحسب بل إن الفنان قد شغل كل المساحات الفراغية المتاحة حول أحرف ذات الكلمة بنفس تلك النقاط المطموسة طولاً وعرضاً، كما نلحظ التفاف ما يشبه الفرع النباتي المنقط أيضاً حول نقطة حرف الفاء، وهو الأمر الذي يدفعنا إلي اعتبار نوع هذا الخط ضمن خط كوفي جديد هو الخط الكوفي المنقوط أو الخط الكوفي ذي النقاط المطموسة علي غرار الخط الكوفي ذو الأرضية النباتية، إن جاز لي التعبير .

بقي أن نشير إلى أن كل تلك الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية والأشكال الصليبية المتقاطعة قد نفذت جميعها بمادة البريق المعدني ذات اللون الأصفر المائل للإخضرار قليلاً علي أرضية بيضاء عاجية اللون لامعة معتمة، تكونت بإضافة أكسيد القصدير إلي مادة الجليز كما سبق وأن أشرنا إلي ذلك آنفاً .

وتذكرنا زخرفة الشكل الصليبي هذا بجاماته الرباعية بصليب يد، مزحرف بجدائل نباتية على هيئة صليب، محفوظ بمتحف وارسوا ببولندا، سجل رقم (١٣٠٩٣١) يرجع إلى القرن التاسع عشر الميلادي (لوحة ٤) [١٣] ، ما دفعني إلى اعتبار تلك الزخرفة أقرب إلى الشكل الصليبي منه إلى زخرفة الجامة .

[١٣] انظر: أحمد عبد الحميد أحمد النمر : التحف التطبيقية المسيحية ببلاد النوبة وأسوان في العصر الإسلامي منذ القرن السابع إلى القرن التاسع عشر الميلادي (في ضوء متحفي النوبة والجزيرة ومخزن الكاب بأسوان، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار – جامعة الفيوم ٢٠١٨ م، لوحة ١٦٦ . شكر خاص لأخي وزميلي دكتور/ أحمد عبد الحميد النمر على إمداده لي بتلك القطعة الرائعة وعدم تأخره في ما أحتاجه من أبحاث ومراجع أفادتني كثيراً في مجال البحث ، والشكر موصول كذلك لأختي الفاضلة دكتورة/ ثناء علي أبو طالب مدرس قسم الترميم بكلية الآثار – جامعة أسوان على قيامها مشكورة بتفريغ لوحات البحث الثلاث، فلها مني جزيل الشكر وجزاها الله عني خير الجزاء .

ثانياً – الدراسة التحليلية :

عند دراسة وتحليل زخارف تلك القطعة (شكل ٣) نستطيع قراءة واستنباط بعض النقاط الهامة التي لا يمكننا إغفالها بأي حال من الأحوال مثل :

١ – أنه غالباً أن القطعة قد صنعت خصيصاً لأحد أقباط مصر دل على ذلك رسم الصليب بهذا الشكل الصريح، وهو ما يعني مدى حالة التسامح التي تمتع بها أقباط مصر فترة صناعة القطعة، مما قد يفهم منه أيضاً أثر مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية على التحف التطبيقية آنذاك .

٢ – أنه قد ظهرت وحدة فنية في استخدام بعض العناصر الفنية الإسلامية على زخارف تلك القطعة من خلال رسم أنصاف المراوح النخيلية إلى جانب بعض الأهلة الصغيرة وإن جاء تنفيذها على استحياء تارة، وجاءت الأهلة بشكلها العام بدوائر الشكل الصليبي المصمتة داخل دوائر أكبر بمنتصف القاع تارة أخرى، مما قد يشير إلى أن صانع التحفة مسلم الديانة، ولم تكن هناك أدنى غضاضة لدى الفنان المسلم آنذاك في صناعة تحف فنية تحمل شكل الصليب أو العكس .

٣ – ذكاء الفنان في تنفيذ الشكل الصليبي في كل زاوية من زوايا رؤية الإناء والذي ظهر في عدة مواضع، فوضح ذلك في رسم الصليب الأكبر المتوسط لقاع الإناء، كما ظهر في الشكل الصليبي الأصغر ذي الدوائر، كما ظهر بالدائرة الصغرى التي يلتقي عندها أضلاع الصليب الأصغر، بل ظهر أيضاً بأنصاف الأشكال اللوزية، وكذا بالأشرطة المتصلة بنهايات الصليب الأكبر وإن كانت غير مكتملة الهيئة، كما ظهر بنهايات الأضلاع الأربعة للصليب الأكبر والتي نفذت بشكل "مفصص معقود"، وكان للنقاط المطموسة الأربع – أو الدوائر الصغيرة - المحصورة بين أضلاع الصليب الأصغر وخارج الدائرة الصغيرة المتعامد عليها أضلاع الصليب دور آخر في تأكيد ذلك الشكل الصليبي، وننتهي إلي كلمة "الفأل" التي وردت بالمساحات الخارجية الأربع المحصورة بين أضلاع الصليب المركزي الكبير، لتؤكد من زاوية أخرى الشكل الصليبي بتسكينها بشكل "تعامدي متناظر" .

أهم النتائج :

١ – هدف البحث إلي دراسة ثلاث قطع مختلفة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني مستخرجة من حفائر الفسطاط، وهي قطع تنشر لأول مرة، امتازت كل منها بسمات فنية مغايرة عن الأخرى .

٢ – أكد البحث على أهمية دراسة القطع المستخرجة من الحفائر حتى وإن تضاءلت أهميتها من وجهة نظر البعض لأنها قد تغير العديد من النظريات أو قد تضيف معلومات قيمة هامة قد تضاف إلى إرث حضارتنا الإسلامية .

٣ – أشارت الدراسة إلى مفردة جديدة تم تسجيلها على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، سجلت تلك المفردة بالنصف الأيمن من قاع الطبق بالقطعة الأولى وهي "النملي"، وذهبت الدراسة إلى محاولة تحليل تلك المفردة من جانبين : الأول ذو مغزى سياسي، وجاء من الإملاء والإمهال وذلك من واقع تفسير الآية الكريمة رقم ١٧٨ من سورة آل عمران، والذي ربما أشار إلى توجه صاحب التحفة، والآخر ذو مغزى وظيفي مشتق من لفظ "الملء"، وهو ما ينسجم مع طبيعة الإناء الوظيفية الذي يُملأ بالطعام .

٤ – استطاعت الدراسة تأريخ القطعة الثانية التي احتوت على رسم أرنب بمنتصف القاع بأواخر القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي وأوائل القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي، وتحديداً إلى مدرسة الخزاف الفاطمي الأشهر "مسلم بن الدهان" بناءاً على مميزات مدرسته التي لا تخطئها العين من حيث رسم زخرفة رئيسية بوسط قاع الطبق "الأرنب"، وتم تنفيذه بشكل محور وبدن ضخم وسمين، واستخدامه لعناصر زخرفية مقتبسة من الفن العباسي والطولوني مثل زخرفة "عين الديك أو عين الطاووس"، والتي كانت من أهم مظاهر وسمات مدرسته في مراحلها الأولى .

٥ – وبناءاً على نشر هذه القطعة تمكنت الدراسة بالتنبيه على ضرورة إعادة النظر في نظرية مراحل تطور الخزف ذي البريق المعدني في العصر الفاطمي، لاسيما المرحلة الثالثة التي أكدت على اتسامها برسم الأرضية بالبريق المعدني في حين احتفظت الزخرفة الرئيسية بلون الأرضية الأساسي الأبيض العاجي المعتم المستخدم فيه أكسيد القصدير، لتأتي تلك

القطعة وتؤكد أن هذه السمة قد ظهرت على الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي في مراحله الأولى وليست في مرحلته الثالثة كما جاء بتلك النظريات .

٦ – قامت الدراسة بنشر جزء من قاع سلطانية منفذة زخارفها بمادة البريق المعدني، والتي احتوت على رسم صليب نفذ بشكل مبتكر ومعقد، كما امتزجت الزخارف الإسلامية الواضحة كأنصاف المراوح النخيلية ورسوم الأهلة، مما قد يشير إلى أنه من المحتمل أن صانع التحفة مسلماً ولم يجد أي غضاضة في صنع تحفة مسجل عليها رسم الصليب لأخيه القبطي، وهو ما قد يستنبط منه أثر الحياة السياسية والاجتماعية والتسامح الواضح في تلك الفترة، إلى جانب رسم الصليب بعدة أشكال وعدة زوايا بمنظور رؤيا مختلف، حتى لفظ الفأل كمفردة وردت متكررة بشكل تعامدي متناظر حول بدن السلطانية، وأحاط الفنان أحرف تلك الكلمة ببعض النقاط المطموسة مما دفعنا إلي اعتبار نوع هذا الخط ضمن خط كوفي جديد، هو الخط الكوفي المنقوط أو الخط الكوفي ذي النقاط المطموسة علي غرار الخط الكوفي ذو الأرضية النباتية .

المصادر والمراجع العربية :

١. القرآن الكريم

٢. إبن بختيشوع (عبيد الله بن جبرائيل أبو سعيد ت : ٤٥١ هـ - ١٠٥٩م): منافع الحيوان، مكتبة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية الرياض، رقم الحفظ (٢٧٨٢ – فب) .

٣. الجاحظ (أبي عثمان بن بحر) : الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة الحلبي، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٧ م .

٤. القلقشندي (الشيخ أبو العباس أحمد ت ٨٢١ هـ) : صبح الأعشى في صناعة الإنشى، المطابع الأميرية، القاهرة، الجزء الثاني، ١٩١٣ م .

٥. المقريزي (تقي الدين أحمد ت : ٨٤٥ هـ) : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولي ١٤١٨ هـ .

٦. أهداب محمد حسني جلال : الزخارف الحيوانية علي التحف المعدنية الصفوية "دراسة أثرية فنية " رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب جامعة جنوب الوادي بقنا، ٢٠٠٨ م .
٧. المعجم الوجيز مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، طبعة ١٩٩٦ – ١٩٩٧ م .
٨. حسن الباشا : وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة، القاهرة تاريخا فنونها وآثارها، مطابع مؤسسة الأهرام، القاهرة ١٩٨٠ م .
٩. عبد الرحمن بن ناصر السعدي : تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق محمد بن صالح العثيمين، دار الكوثر، الطبعة الأولى، مصر ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٩ م .
١٠. عبد الرؤوف علي يوسف : مسلم بن الدهان، القاهرة تاريخا فنونها وآثارها، مطابع مؤسسة الأهرام، القاهرة ١٩٨٠ م .
١١. عبد الناصر ياسين : الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، دار زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦ م .
١٢. محمود إبراهيم حسين : موسوعة الفنانين المسلمين، دار الثقافة العربية، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٩ م .
١٣. ـــــــــ: الخزف الإسلامي في مصر، دار غريب للطباعة والتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠١٠ م .
١٤. محمود يوسف خضر : تاريخ الفنون الإسلامية، دار السويدي، أبو ظبي، الطبعة الثانية ٢٠٠٣ م .
١٥. هبة محمود سعد، دلفين ديزنف : الخزف الإسلامي، كتالوج كلية الآداب جامعة الإسكندرية، مركز الدراسات السكندرية، ٢٠١٢ م .
١٦. نرمين عوض دياب : منحوتات الكائنات الحية والخرافية على العمائر والفنون السلجوقية في إيران والأناضول، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب – جامعة سوهاج، ١٤٣٥ هـ / ٢٠١٤ م .

المراجع الأجنبية :

17. **Bonneric, J. Schmitt, A: La ceramique de la periode fatimide a` Tinnis, Premier etat de la question, CCE 9, 2011.**
18. **Kawatoko, M, Shindo, Y: Artifacts of the Medieval Islamic Period Excavated in al-Fustat, Egypt, Joint Usage, Research Center for Islamic Area Studies Organization for Studies, Waseda University, 2010.**
19. **Keblow, B: Early Islamic Pottery, Materials and Techniqus, London, 2003.**
20. **Mason, R.B: Medieval Egyptian Lustre-Painted and Associated Wares, Typology in a Multidisciplinary Study, JARCE 34, 1997.**
21. **Pradines, S. Michaudel, B. Monchamp, J : La muraille ayyoubide du Caire: les fouilles de Bab al-Barqiyya et Bab al-Mahruq, AnIsl 36, 2002.**
22. **Ross, E : The Art of Egypt through the ages, London, 1931.**

(لوحة ١)

(شكل ١)

(لوحة ٢)

(شكل ٢)

(لوحة ٣)

(شكل ٣)

(لوحة ٤)